

## Hans J. Wulff: Hardrock-/Heavy-Metal-Musik und Splatterfilm: Affekte und Symbole in den Filmen der Rocksploitation

Der folgende Text erschien auch in Samples, 10, 2011, URL: <http://aspm.ni.lo-net2.de/samples-archiv/Samples10/wulff.pdf>.

URL dieser Fassung: <http://www.derwulff.de/2-174>.

Die eher unter Journalisten und Fans verbreitete Bezeichnung *Rocksploitation* – ein Kofferwort aus *rock / rock music* = Rockmusik und dem englischen *exploitation* = Nutzung, Verwertung, Ausbeutung – bezeichnet ein kleines Genre von Filmen [1], die unter exzessiver Nutzung von Rockmusik Geschichten erzählen, in denen es in aller Regel um ebenso exzessiv dargestellte Gewalttätigkeit, oft in Verbindung mit Sexualität geht. Eine überraschend hohe Anzahl von Splatter-Filmen, in denen Rockmusiker auch als Figuren Musik machen; es sei ausdrücklich festgehalten, dass Hardrock und Heavy Metal zu den bevorzugten Musikstilen des Horror- und Splatter-Trash zählen [2].

Das Prinzip der *Exploitation* basiert darauf, ein einzelnes Element – dabei kann es sich um Rock'n'Roll-Musik, Nacktheit, explizite Gewalttätigkeit, um Motorradvereine oder auch lesbischen Vampirismus und dergleichen handeln – in den Mittelpunkt einer Pseudo-Geschichte zu stellen, um seine tabuverletzenden Potentiale oder allgemeiner seine Publikumsattraktivität auszubeuten, ohne dass man dabei auf die Regeln konventionellen Erzählens achten müsste. Das Prinzip der *Exploitation* ist nicht vom Stoff abhängig, sondern bezeichnet eine besondere Form des Umgangs mit Publikumserwartungen, Regeln des guten Geschmacks und den Konventionen des Erzählens. *Exploitative* Filme verlangen keinen psychologischen Realismus, keine genaue Zeichnung der Milieus, keine ausgearbeiteten Geschichten, deren Fortschreiten durch die Logik der Ereignisse und die Motivation der Figuren determiniert ist. Sie wirken vielmehr wie Partien eines Spiels, in dem vorher bekannte Versatzstücke in eine nur grob skizzierte narrativ-dramatische Grundkonstellation eingefügt werden. Nicht das Narrative ist wichtig, sondern das Performative – darum auch sind die Mordszenen im Slasher- und Splatterfilm so zentral. Trashfilme dieser Art spekulieren nicht mit Gratifikationen, die der Zuschauer mittels Identifikation und Imagination, Versenkung und Reflexion gewinnt, sondern arbeitet mit Schauwerten, mit momentanen, manchmal

schockartigen Rezeptionsüberraschungen, skurrilem Zusammentreten von Unvereinbarem und dergleichen mehr, die eine ganz andere Teilnehmerrolle erfordern und die ganz andere Rezeptionsvergnügen eröffnen.

Das Spiel der rezeptiven Haltungen und der Schichten des Rezeptionsvergnügens in den Filmen der *Rocksploitation* ist aber noch komplizierter. Es geht hier nicht nur um eine Verlagerung von narrativen auf Schauwerte, sondern auch um ein Spiel mit den Regeln gesellschaftlichen Geschmacks, mit Ziemlichkeiten und Tabuisierungen, das den Zuschauer mit eigenem Wissen konfrontiert – aber in einer unverbindlichen Art und Weise. Und dabei berufen sich die Filme auf eine lange Geschichte von intermedialen Bezugnahmen, die in die Früh- oder Vorphase des Genres in den 1960ern und 1970ern zurückweisen. Die wechselseitige Affinität vor allem der „harten“ Formen der Rockmusik zum *exploitation cinema* liegt auf der Hand, wenn man bedenkt, dass spätestens seit 1970 mit den Bühnenszenierungen Alice Coopers, in deren Verlauf er nicht selten in Zwangsjacken gesteckt wurde und seine Hinrichtung durch Enthauptung oder am Galgen simulierte, zu einem der Performance-Standards dieser Stilrichtungen der Rockmusik geworden ist [3], die auch vom Film adaptiert wurde. Alice Cooper wurde nicht nur ein früherer Star der Rockkonzertdokumentation, in deren Bühnenszenierung bereits Szenarien des Horrorfilms benutzt wurden (*WELCOME TO MY NIGHTMARE*, 1975), sondern auch zum Gaststar einer ganzen Reihe von meist zweitklassigen Filmen (*LEVIATÁN / MONSTER DOG*, 1984, Claudio Fragasso; *PRINCE OF DARKNESS*, 1987, John Carpenter; *FREDDY'S DEAD: THE FINAL NIGHTMARE*, 1991, Rachel Talalay; *SUCK*, 2009, Rob Stefaniuk). Ähnlich haben auch andere Musiker Auftritte nicht nur im Horror, sondern auch im Action- und Science-Fiction-Film gehabt. Zu ihnen gehören Iggy Pop (*THE CROW: CITY OF ANGELS*, 1996, Tim Pope), Ozzy Osbourne (*TRICK OR TREAT*, 1986), Jon Mikl Thor (*INTERCESSOR: ANOTHER ROCK 'N' ROLL NIGHTMARE*, 2005, Benn McGuire, Jacob Windatt),

Ivan L. Moody (auch bekannt unter seinem Pseudonym *Ghost*, Angehöriger der Heavy-Metal-Band *Five Finger Death Punch*) als das Monster „Incubus“ (BLED, 2009, Christopher Hutson) u.a.; oft handelt es sich um Nebenrollen, wie sie etwa die *queen of deathrock* Dinah Cancer in mehreren Horrorfilmen gespielt hat (wie in *FRIGHT NIGHT PART 2*, 1988, Tommy Lee Wallace, in dem sie einen explodierenden Vampir darstellte). Der amerikanische Rockmusiker Rob Zombie ([!]; bürgerlicher Name: Robert Bartleh Cummings) ist sogar als Regisseur einer ganzen Reihe von Horrorfilmen aufgetreten (*HOUSE OF 1000 CORPSES*, 2003; *THE DEVIL'S REJECTS*, 2005; *ROB ZOMBIE'S HALLOWEEN*, 2007; *HALLOWEEN II*, 2009).

Die Beispiele für die intermedialen Bezugnahmen ließen sich endlos erweitern. Die finnische Band *Lordi*, die 2007 den *Eurovision Song Contest* mit dem Song *Hard Rock Hallelujah* gewonnen hatte, trat dabei in scheußlichen Monster-Verkleidungen auf; in dem recht aufwendig produzierten Horrorfilm *DARK FLOORS* (Finnland 2008, Pete Riski) übernahmen sie nicht nur die Gestaltung der Filmmusik, sondern gleich auch einige Rollen. Gerade die Filme der *rocksploitation* mit ihren meist minimalen Anforderungen an schauspielerisches Können fordern dazu heraus, Rockmusiker nicht nur wegen ihrer Musik, sondern auch wegen ihrer öffentlichen Bekanntheit zu besetzen. Der Zuschauer wird nicht allein als Adressat der Erzählung des Films positioniert, sondern zugleich als Rockfan. Die Musik bildet hier ebenso ein eigenes Plateau des Rezeptionsvergnügens wie die Tatsache, dass die Akteure als Stars einer ganz anderen künstlerischen Sphäre wiedererkannt werden, so dass die Logik der Geschichte zurücktreten kann. Das Relevanzverhältnis zwischen Musik und Narration ist invertiert: Die Geschichte schafft oft genug szenische Kontexte für die Musik, nicht umgekehrt wie im normalen Spielfilm [4].

Die Zentrierung auf Rockmusik als Profession der Protagonisten (oder als Milieu, in dem die Handlung spielt) erfolgt erst in den 1980er Jahren – alle Filme davor nutzen den Beruf ihrer Helden höchstens als Mittel, sie für den Zuschauer attraktiv zu machen. Erst in einer Phase, als sich Rockmusik (von nun an fast immer: Heavy Metal) mit dunklen Assoziationen von Gewalt verband, wurde auch die Besetzung der Hauptrollen von Horrorfilmen mit Rockmusikern (sprich: Metalmusikern) interessant. Der Prozeß, der dem vorausging, ist kompliziert und fußt

auf einem Schema von Verurteilung und produktiver Nutzung: Was die einen für problematisch hielten, nutzten die anderen zur Selbstinszenierung und zur Provokation der anderen. Das asymmetrische Doppel ist aus allen Phasen der Entwicklung der Jugendkultur bekannt, deutet auf eine grundlegende Opposition der einen – der Erwachsenen, der Traditionalisten, der Machthabenden usw. – und der anderen Partei – der Jugendlichen oder gewisser Teile der Altersgruppe – hin.

Die Religionssoziologin Bernice Martin (1979) argumentiert diesbezüglich mit der Annahme Victor Turners, Jugendlichkeit bezeichne eine spezifischen Grenzzustand (*liminoid stage*), in dem es darum gehe, Symboliken der „Anti-Struktur“ (also negativ besetzte Ausdruckssymboliken) als Mittel dafür einzusetzen, eine eigene solidarische *communitas* zu erreichen. Die Rockmusik selbst enthält bereits das Paradox – Kleidung, Verhalten, die musikalischen Formen sowie die Texte der Songs illuminieren einen anarchischen, tabubrechenden, expressiv oft ambigen Ort außerhalb der dominanten Kultur. Der *Communitas*-Aspekt einer solchen „musikinduzierten Gemeinschaft“ wird durch Kollektivsymbole, ähnliche Kleidung und vor allem die Geltung des Stars als Impersonifikation eines für das Kollektiv verbindlichen Totems oder allgemeinerer Symboliken ausgedrückt. Eine *oppositionelle*, auf den Bedeutungen der umgebenden Mutterkultur aufruhende Tochterkultur tritt so mit einer *integrativen* Tendenz zusammen, die in sich sogar durchaus widersprüchlich sein kann, wenn etwa Jugendliche verschiedener Klassenherkunft sich um das gleiche jugendkulturelle Themenfeld versammeln.

Die Diskussion darüber, dass Rockmusik einen Verfall kultureller Werte indiziere und zu einer Zerstörung gesellschaftlicher Ordnungen beiträge (von den Formaten des Tanzens bis zu den Formen der Kundgabe politischer Teilhabe), ist so alt wie die Rockmusik selbst. Vor allem die Ereignisse auf dem *Altamont Free Concert* – ein Mitglied der Hell's Angels erstach den 18jährigen Fan Meredith Hunter, während die Rolling Stones das Stück *Under My Thumb* spielten – verursachten eine jahrzehntelange Diskussion über satanische Tendenzen des Rock, die von diversen Metal-Rockgruppen selbst durch eine intensivierte Nutzung der Darstellung von Angst-, Horror- und anderen Elementen traumatisierender Erfahrung beantwortet wurde [5]. Manches davon war spielerisch und eher im Tonfall des Musicals vorge-

tragen (manchmal sprach man auch von „Grusicals“; man denke an *SON OF DRACULA*, Großbritannien 1974, Freddie Francis, *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW*, USA 1975, Jim Sharman, oder an *LITTLE SHOP OF HORRORS*, USA 1986, Frank Oz), manches komödiantisch; gerade Bühnenszenierungen wie die schon erwähnten Auftritte Alice Coopers aber gingen offensiv mit dem Satanismus-Vorwurf um, integrierten die Vorstellungswelten von Schwarzen Messen, Beschwörungsritualen und Blasphemien in ihre Mise-en-Scène. Zugleich wurde auch in der Selbstbezeichnung wie in den Nominierungen der Fach- und Fanpresse eine verstärkte Anlehnung an die so tabuisierten religiösen Bedeutungsfelder erkennbar; schon die Bandnamen lesen sich wie ein Verzeichnis von Tabubrüchen, provozierenden Anspielungen und Bösewichterbezeichnungen. Heavy Metal differenzierte sich zudem in Stilrichtungen wie Dark Metal, Death Metal usw. aus, die schon in den Selbstbezeichnungen Bezüge zu Bedeutungsfeldern herstellten, die nicht der musikalischen Sphäre entstammten.

Bedingt durch die Entwicklung der Videotechnik kam in den frühen 1980ern der Slasher- resp. der Splatterfilm auf, ein Genre, das filmmusikalisch meist auf „harte“ Rockmusik zurückgriff. Die Geschichten, die die Filme erzählen, nehmen allerlei viel ältere Horrormotive – Vampir und Werwolf, Hexerei, der Pakt mit dem Teufel, das verwunschene Haus, die mordende Mumie u.ä. – auf, variieren sie für ihre Zwecke. Wenige eigene Motive und Konventionen der Inszenierung treten dazu (wie etwa die vielfach variierte Figuren-Konstellation, dass sich Gruppen junger Leute zu einsamen Orten in der Wildnis begeben, wo sie dem dort wartenden Mörder begegnen), werden meist mit der seriellen Darstellung von Folterungen und Mordtaten kombiniert. Die Narration tritt dann auf der Stelle und wird durch das Prinzip der Dezimierung der Handlungsfiguren abgelöst, das Agatha Christie als Motiv der „Zehn-kleinen-Negerlein“ (in ihrem Roman *And Then There Were None*, 1939) schon viel früher als Motiv der Krimi-Literatur eingeführt hatte. Erhalten bleibt in aller Regel das „Prinzip des guten Ausgangs“, auch wenn es manchmal nur das *final girl* ist, das die Mordserie lebend übersteht. Das Böse wird am Ende wieder unter Kontrolle gebracht, wenngleich es als latente Drohung in der erzählten Welt erhalten bleibt, zumal dann, wenn es um transzendente Handlungsfiguren wie den Teufel geht.

Es sind gerade die Mordszenen, die von manchmal brüllend lauter Heavy-Metal-Musik untermalt sind. Dario Argentos *OPERA (TERROR IN DER OPER)*, Italien 1987) etwa, der in der Mailänder Scala spielt und von einer eigentümlichen, sadomasochistisch eingefärbten gegenseitigen Faszination von Opfer-Frau und Täter-Mann handelt, verwendet neben Opernmusiken von Verdi, Bellini und Puccini und New-Age-Musiken vor allem in den Mordszenen von Brian Eno Heavy-Metal-Stücke der Gruppen *Steel Grave* und *Norden Light*, die scharf gegen die anderen verwendeten Musiken kontrastieren und den besonderen Status der Mordszenen durch die Differenz der musikalischen Stile scharf charakterisieren. Schon von 1975 an hatte die italienische Art-Rock-Gruppe *I Goblin* die Musiken zu Argentos Filmen beigeleitet, die Koordination von Mordszene und Rockmusik immer weiter ausbauend und verfeinernd (bis in *PHENOMENA*, Italien 1985), ein Höhepunkt an ästhetischer Durchdringung und Synchronisation von Geschehen und Musik erreicht war, in dem der Iron-Maiden-Song *Flash of the Blade* schließlich die Schlußmusik bildete). *OPERA* kombiniert nun das viel ältere Motiv der vom Unglück verfolgten Diva mit der seriellen Dramaturgie des Splatter-Films [6].

Doch sollte die wechselseitige emotionale und atmosphärische Affinität von Rockmusik zu den Sujets von Horror- und Splatterfilm nicht übersehen werden. Man könnte die Nähe der Metal-Musik zu den Geräuschformen der Maschinen in Verbindung mit der Entfremdung aller sozialen Beziehungen der Figuren begründen, die Musik also als einen Indikator für den Zustand der erzählten Welt ansehen. Man könnte ebenso die Affektwelten, die in der Metal-Musik angesprochen und artikuliert werden (Affekte der Wut, des Schmerzes usw., verbunden mit einem sehr hohen Grad an Körperspannung), wiederum als intensivierende Ausdrucksfolie mit dem Dargestellten in Verbindung bringen. Man kann die Musiken als Gegenentwürfe gegen die Affekthorizonte des Belcanto von Oper, Schlager und Schmuserock ansehen, die gerade die ungeheuerliche Differenz von Handlung und filmischer Splatterszene unterstreichen helfen (ein extremes Beispiel ist Argentos oben erwähnter *OPERA*). Metalmusiken im Splatterfilm sind Teil des textuell entfalteten Universums der Affekte, das wird schnell klar. Sie sind für das Genre und für die affektive Einfärbung der Geschichten essentiell, bleiben dabei aber textuell gebunden, erfüllen in den einzelnen Erzählungen spezifische Aufgaben. Heute mag man vielleicht den Eindruck gewin-

nen, dass sich die Assoziation von Rockmusik und latenter Gewalttätigkeit seit einigen Jahren wieder auflöst, die viele Jahre den Status eines zwar konservativen, aber durchaus allgemein verbreiteten Wissens gehabt hatte. Dagegen steht allerdings die ungebrochen weitergeführte Serie von Filmen der Gattung, die jene „distributionelle Strategie“ des Erzählens aus den späten 1970ern und 1980ern fortführt.

Die Verwendung von Metal-Musik gerade in den Splatter-Genres geht aber nicht nur auf diese dramaturgischen, sondern auch noch auf ganz andere Gründe zurück: Nicht nur, weil die Budgets der Filme oft so klein waren, dass sich ein eigener Score nicht hätte bezahlen lassen, sondern auch, weil derartige Musiken ihre Anhänger genau in den Subkulturen hatten, aus denen sich auch die Zuschauer der Splatterfilme rekrutierten, lag es nahe, auch filmmusikalisch eine kulturelle Nähe der Filme, ihrer Sujets und der alltäglichen medialen Umgebungen der Zuschauer herzustellen. Viele der Filme nutzten einzelne Songs, die zeitgleich auch auf Platten oder CDs erschienen [7], manchmal sogar in Videoclips eine Zweitverwertung erfuhren. Insofern dienten die Filme zugleich auch noch als Werbeträger für die Musik einzelner Gruppen. Es sind letztlich ökonomische Gründe, die dieser Beobachtung zufolge dafür ausschlaggebend gewesen sind, die Filme so stark auf Musikunterlegungen abzustellen, die oft genug die Handlung nicht nur nicht befördern, sondern sogar unterbrechen (vgl. dazu Denisoff 1990, Tompkins 2009).

Die oben schon erwähnte These liegt nahe, dass die Nutzung von thematischen, szenischen und ikonographischen Tabufeldern strategisch dazu dient, den Fans die paradoxe Möglichkeit einzuräumen, sich durch die Zuwendung von denjenigen abzugrenzen, die sie strikt ablehnen. Manches in der Metalrock-Horror-Assoziation darf der intergenerationellen Kommunikation zugeschrieben werden: Horrorgemeinden sind exklusiv, sie sind gegen die umgebende Gesellschaft abgeschirmt, vermögen sich in rein symbolischer Weise Eigenständigkeit, Andersartigkeit, Opposition auszudrücken. Der zentrale soziale Effekt ist: Ältere Erwachsene werden ausgegrenzt, die Besichtigung derartiger Filme zirkelt einen Bereich eigener symbolischer Praxis ab. (Eine der wirklich populär gewordenen Botschaften vieler neuerer Filme (darunter Spielfilme wie *The School of Rock*, USA/BRD 2003, Richard Linklater, oder Dokumentarfilme wie *Anvil! The Story of Anvil*, Ka-

nada 2008, Sacha Gervasi) und in der BRD vor allem Berichte über das Hard&Heavy-Festival in Wacken ist darum auch – angesichts der verbreiteten Urteile – fast paradoxer Natur: Die so bedrohlich wirkenden Hardrockfans sind friedlich, freundlich und letztlich einer kleinbürgerlichen Festivalkultur verhaftet.) Ein ökonomisches Argument tritt hinzu: Die Filme wenden sich an ein vorher bestimmbares, durch Ähnlichkeit der Geschmacksurteile definiertes Segment des Gesamtpublikums (so auch Tompkins 2009).

Oben wurde schon auf die Bühnenszenierungen mancher Musiker oder Bands hingewiesen, die Elemente der Horrorinszenierung nutzen. Noch extremer läßt sich das Ausgreifen der Rockmusik-Inszenierung auf die Symbol- und Ausstattungs-Repertoires des Horrorfilms am Videoclip demonstrieren. Spätest mit dem Michael-Jackson-Video *THRILLER* (USA 1983, John Landis), in dem er u.a. als Werwolf und als Zombie auftritt, ist die Musikpromotion mithilfe von Symboliken, die eigentlich nicht als Werbesymboliken in Frage kommen, üblich geworden (und in zahllosen Beispielen nachzuhalten, vgl. Klug 2008). Der implizite Widerspruch, Nicht-Unterhaltendes zu Zwecken der Unterhaltung einzusetzen, mit Abwehr-Reaktionen verknüpfte Symboliken zum *Branding* von Waren (wie populärer Musik) zu nutzen, bedarf genaueren Nachdenkens. Es sind mehrere Argumente und Hypothesen, die zur Auflösung dieses Widerspruchs beitragen – (1) durch die Funktionalisierung derartiger Elemente als Mittel der intergenerationellen Kommunikation (s.o.); (2) die Umwertung der ursprünglichen Bedeutungen in der Rezeption und damit deren Beherrschbarmachung (was bei Rezeptionsstudien zur Aneignung Splatterfilmen vielfach als Kollektivisierung der Reaktion, als Verlagerung der Themen der Aufmerksamkeit oder als „Weglachen“ beobachtet wurde), und (3) durch ihre Ironisierung und damit die Auflösung ursprünglicher Bedeutungshorizonte.

Insbesondere letzteres scheint für die Beschreibung einzelner Horrorfilme von einiger Bedeutung zu sein. Wie ernst es den Filmemachern ist, wenn sie mit oft stereotypen Formen, mit eingeführten Stoffen und (narrativen und visuellen) Motiven das populärkulturelle Repertoire der Horrordarstellungen anzapfen, muß allerdings gefragt werden. In einem engen Sinne lassen sich Horrorszenerien musikalisch nämlich eigentlich nicht nutzen, weil die Angsterzeugung an die Kontexte der Erzählung und an die Pro-

zesse des Mitfühlers, der intensiven Imagination dessen, was geschieht, und ähnliches gebunden ist. Es gibt keine Musikform, die allein die Effekte des Horrors auslösen könnte. Und auch das Wissen darum, dass es Versatzstücke der *Inszenierung* des Horrors sind, die auf der Bühne, auf der die Band auftritt, oder als Handlungsräume von Filmen verwendet werden, und nicht Originalia des Schreckens, ist nicht zu hintergehen. Gleiches gilt eigentlich auch für die Filme. Es bleibt nur – wie in einem improvisierenden Spiel – ein Rest älterer Erzählmotive, oft kaum ausgeführt, voller Brüche und unplausibler Beziehungen; die Figuren sind als flache, marionettenhafte Figuren angelegt; *backstories* – sofern sie eine Rolle spielen – sind stereotyp, behandeln immer wieder früh zugefügtes Unglück. Die meisten Geschichten spielen in einem stereotypisierten Jugendmilieu (Highschools, Discos u.ä.), mischen oder kontrastieren es manchmal in plattester Form mit anderen Handlungsorten, die aus Genre-Gründen nötig sind (verfallene Häuser, einsame Landschaften etc.). Es ist nicht nur die Armut der Produktion, die diese Minderqualität verursacht – sie kann auch als Mittel angesehen werden, sowohl ästhetische, kognitive wie affektive und zudem noch epistemische Distanz zu schaffen: Die Geschichten sind – trotz aller Splattereinlagen – so stereotyp, abstrakt und formal wie Kasperletheater-Aufführungen.

„Die äußere Form des Horrors siegt über seine funktionalen Eigenschaften, wodurch der Horror neutralisiert, entdramatisiert und seinem eigenen Abbild reduziert wird“, schreibt Daniel Klug in einer der wenigen Untersuchungen zur Verwendung von Horroremblematiken und -symboliken im Videoclip völlig zu Recht (2008, 133). Offenbar geht es sowohl um eine „funktionale Abschwächung mit gleichzeitiger formaler Aufwertung“ (ebd.), eine Profanisierung und De-Semantisierung von Horrorrepräsentationen, die nur noch als „sinnfreies Kostüm“ erscheinen. Es bleibt eine umfassende intertextuelle Referenz in die Wissensbestände populärer Kultur (wie es Burnett/Deivert 1995 vorgeschlagen haben). Es bleibt auch unbenommen, dass die Filme resp. ihre Symboliken in Verbindung mit der Aushandlung von Sinn in den jugendlichen Rezeptionsgruppen stehen (wie die im Hardrock so wichtige Thematisierung der Geschlechterrollen oder sogar die Neubesinnung auf theologisch-religiöse Kategorien wie „Erlösung“, „Das Böse“ u.ä. [8]). Die Veruneigentlichung der in sakraler Praxis begründeten Symboliken des Horrors (einschließlich seiner satanistischen und

blasphemischen Ausläufer) zerstört aber ihre ursprüngliche kommunikative Einbindung in religiöse Kommunikation, transformiert sie zu einem Ausdrucksapparat gewisser affektiver Modalitäten, emotionaler Haltungen und dergleichen mehr. Eine ernstgemeinte ursprüngliche Bedeutung ist nicht mehr im Spiel. Aus Symboliken werden Chiffren, denen keine liturgische sakrale Praxis mehr korrespondiert.

### Anmerkungen

[1] Die Bezeichnung ist auch im Fan-Diskurs über Plattenaufnahmen und Bands verbreitet. Als kritische Bezeichnung für eine Stilrichtung im Kino entstand sie wohl anlässlich von David Lynchs Film *WILD AT HEART* (1990), wird heute aber allgemein als Bezeichnung für Filme verwendet, die (1) die Bekanntheit der Musiken oder Musiker als zentrales Element der (kreuzmedialen) Bewerbung und der Gratifizierung der Zuschauer verwenden sowie (2) die Musiken nicht oder nur oberflächlich mit den textuellen und dramatischen Strukturen ihrer Geschichten verweben.

Heute wird der Begriff als Bezeichnung zweier Gruppen von Filmen verwendet: (1) Für einige Autoren (Messenger 2005) sowie auf einigen Fan-Sites dient er als beschreibende Kennzeichnung der frühen Rock'n'Roll-Filme (1956-61). (2) Für andere – ich schließe mich dieser Eingrenzung hier an – bezieht er sich auf die Nutzungen von Rockmusik in den wichtigsten Varianten des Horrorgenres seit 1980. Dass es ein exploitatives Verhältnis zwischen Musik und Film spätestens seit den 1950ern gibt, ist damit nicht geleugnet.

[2] Analysen der Rolle der Rockmusik in den Trash-Genres sind bislang äußerst rar. Vgl. aber allgemeiner Hayward (2008) und Lerner (2010) allgemein zur Musik im Horrorfilm sowie Dickinson (2008, 119-154) zur Synthesizer-Musik der „Nasty-Video-Produktionen“ seit 1980 (vor allem zu deren Grenzbewegungen zwischen traditioneller, das Bild oder die Geschichte unterstützender Filmmusik und einem diese verfremdenden, hochartifizuell wirkenden und oft als (ver)störend empfundenen Sound). Zur Vorgeschichte der Musiken in den Horrorfilmen der englischen Produktionsfirma Hammer Films vgl. Huckvale 1998 und 2008. Zum bislang noch kaum erforschten Feld der Musiken zum stummen Schauer- und Gruselfilm vgl. Biodrowski/Starita 1998. Zum japanischen Horrorkino vgl. Brophy 2005. Burel 1995 konnte nicht eingesehen werden.

Eines der wenigen Beispiele des Stoff- und Motivkreises, die auf klassische Musiken zurückgreifen, ist *THE EYE* (USA/Kanada 2008, David Moreau, Xavier Palud), der von einer alptraumgeplagten Violinistin erzählt.

[3] Besonders exzessiv wird die Adaption der Horrorsymboliken in allen Varianten des sogenannten *Horrorpunk* gepflegt, zu dem Gruppen wie *The Misfits*, *Blitzkid* und *Frankenstein Drag Queens from Planet 13* aus den USA, die österreichische *Bloodsucking Zombies from Outer Space* oder die deutschen Bands *The Crimson Ghosts* und *Mad Sin* gerechnet werden, deren Musik oft als Mischung

der Stilrichtungen Punk-Rock, Rockabilly, Gothic und Heavy Metal angesehen wird (vgl. den Eintrag in der Wikipedia), die nicht nur in den Songtexten, sondern vor allem auch in den Bühneninszenierungen Verbindungen zur Bildwelt des Horrors gesucht werden.

[4] Zur Rocksploitation werden auch Filme wie *WILD AT HEART* (1990, David Lynch) oder *PULP FICTION* (1994, Quentin Tarantino) gerechnet, die ihre Geschichten bewusst auf die Traditionen des Trivial- und Trashfilms orientieren und dazu exzessiv auf Rockmusik zurückgreifen; vgl. dazu Messenger 2005. Allerdings sind – wie oben schon angedeutet – die Musiken in Filmen wie *WILD AT HEART* nicht ornativ verwendet wie in den Trash-Filmen, sondern werden kompositionell verwendet und stehen im signifikativen Geflecht ihrer Film-Geschichten und ihrer Subtexte, charakterisieren die Figuren, kommentieren die Handlungen etc. Zum besonderen Beispiel von Lynchs Film vgl. Davison 2004, 170-199 („People call me a director, but I really think of myself as a sound-man“: David Lynch's *WILD AT HEART*). Auch Filme wie der nostalgische Rückblick auf die Jugendkultur der 1950er *AMERICAN GRAFFITI* (1973, George Lucas) nutzen das *song scoring* als Mittel, die affektiven Kontexte der Figuren akustisch zu repräsentieren, so den Ton als eigene signifikative Schicht einsetzend; vgl. dazu Smith 1998, 172-185. Es sei allerdings angemerkt, dass auch die Splatter-Filme ihre Musiken in ihre jeweiligen Affekt-Dramaturgien einbinden; darauf wird zurückzukommen sein.

Die Assoziation *exploitation cinema / rock music* ist tatsächlich älter, auch in Horrorfilmen. Einige Beispiele, die auch für die Geschichte der Rockmusik im Kino von Bedeutung sind: Die AIP-Produktion *GHOST OF DRAGSTRIP HOLLOW* (1959, William J. Hole Jr.) etwa erzählt von einem Maskenball einer Biker-Gang, auf dem sich ein Mörder unter die zum Rock'n'Roll tanzenden Verkleideten mischt. Der Beach-Party-Film *THE HORROR OF PARTY BEACH* (USA 1964, Del Tenney) berichtet von Badegästen, die sich in menschenfressende Monster verwandeln, weil jemand radioaktives Material ins Meer gekippt hatte. Der musicalartige Omnibusfilm *THE MONSTER CLUB* (1980, Roy Ward Baker) verwendet nicht nur *performances* bekannter Bands als Unterbrechung zwischen den Episoden, sondern unterlegt auch die Handlung mit zahlreichen Songs.

[5] Erinnert sei an die vielleicht bekannteste Anekdote, die satanistische Elemente in der Hardrock-Musik vermutete: Der Band *Led Zeppelin* wurde der Vorwurf gemacht, in ihrem Song *Stairway to Heaven* (1970/71) mittels des Backmasking-Verfahrens satanische Botschaft in der Aufnahme untergebracht zu haben, die hörbar werden, wenn man das Stück rückwärts abspielt; es war der Led-Zeppelein-Gitarrist Jimmy Page, „der die Lehren des Okkultisten Aleister Crowley ausgiebig studierte, sich in Anlehnung an dessen entwickelter Form der Magick [!] das Kürzel *Zoso* zulegte und letztlich sogar das Haus von Crowley [...] kaufte“ (Brief von Lars Grabbe, 10.9.2010). Der an Okkultismus durchaus interessierte Bandleader Robert Plant protestierte zwar in diversen Interviews gegen die Backmasking-Behauptung, doch gehört sie zu den urbanen Legenden, die sich bis heute erhalten haben. Die Behauptung wurde in Frank Millers Comic *Batman – The Dark Knight Returns* (1986) narrativisiert; hier geht es um

einen Plattenverkäufer, der zum Amokläufer in einem Pornokino wird.

[6] Wie eng sich Argento an Motiven der klassischen Horror- und Schauerliteratur auch in der Phase seiner Splatter-Arbeiten orientierte, mag seine Adaption des „Phantom der Oper“-Stoffs (*IL FANTASMA DELL'OPERA / DAS PHANTOM DER OPER*, Italien/Ungarn 1998) zeigen.

Zu den außergewöhnlich interessanten Soundtracks der Argento-Filme vgl. neben dem leider nur äußerst kurzen Rausa 1985 v.a. Mitchell 2008.

[7] Die Kette der Beispiele, mit denen man den intermedialen Verkehr der Darstellungsformen, vor allem aber der damit verbundenen ökonomischen Effekte demonstrieren kann, ist endlos. Ein Beispiel neueren Datums ist Robert Rodriguez' Vampir-Splatterfilm *FROM DUSK TILL DAWN* (USA 1996): Die Band *Tito & Tarantula* wurde durch ihren Auftritt im Film und das Lied *After Dark* berühmt; und der Schlangentanz Salma Hayeks wurde durch die deutsche Band *Rammstein* in ihrem Video zu dem Song *Engel* verarbeitet.

[8] Zu letzterem vgl. Fhlainn 2009; zur Kategorie eines allgemeinen „Bösen“ als Thema der Hardrock-Szene vgl. Scott 2007.

## Literatur

Biodrowski, Steve / Starita, Angela (1998) Sounds of silents. In: *Cinefantastique* 30,7-8, Oct. 1998, pp. 99-103, 126.

Brophy, Philip (2005) Japanese horror cinema and the production and consumption of fear. *Arashi ga oka (Onimaru)* – the sound of the world turned inside out. In: *Japanese horror cinema*. Ed. by Jay McRoy. Honolulu: University of Hawaii Press, pp. 150-160.

Burel, Marcel (1995) Rock et fantastique: Un mariage de raison. In: *Le cinéma fantastique*. Réuni par Jean-Pierre Piton. / *Cinémaction*, 74, pp. 154-159.

Burnett, Robert / Deivert, Bert (1995) Black or White: Michael Jackson's Video as a Mirror of Popular Culture. In: *Popular Music and Society* 19,3, Fall 1995, pp. 19-40.

Coates, Norma (2006). »If Anything, Blame Woodstock. The Rolling Stones, Altamont, December 6, 1969.« In: *Performance and popular music – history, place and time*. Ed. by Ian Inglis. Aldershot [...]: Ashgate, S. 58-69.

Davison, Annette (2004) *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*. Aldershot [...]: Ashgate (Ashgate Popular and Folk Music Series.).

Denisoff, R. Serge (1990) Synergy in 1980s Film and Music: Formula for Success or Industry Mythology? In: *Film History* 4,3, 1990, pp. 257-276.

Dickinson, Kay (2008) *Off Key. When Film and Music Won't Work Together*. Oxford: Oxford University Press.

Fhlainn, Sorcha Ní (2009) 'It's Morning in America': The Rhetoric of Religion in the Music of *THE LOST BOYS* and

- the Deserved Death of the 1980s Vampire. In: *The Role of the Monster: Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Ed. by Scott Niall. Oxford: Interdisciplinary Press, pp. 147-156 (Probing the Boundaries.).
- Hayward, Philip (ed.) (2008) *Terror tracks. Music, sound and horror cinema*. Oakville, CT: Equinox.
- Huckvale, David (1998) Hammerscore: Music in Hammer horror films. In: *Journal of Popular British Cinema* 1,1, 1998, pp. 115-129.
- Huckvale, David (2008) *Hammer film scores and the musical avant-garde*. Jefferson, NC: McFarland.
- Klug, Daniel (2008) *Formen und Funktionen der Inszenierung von Horror in Musikvideoclips*. Magisterarbeit Wien.
- Lerner, Neil W. (ed.) (2010) *Music in the horror film. Listening to fear*. New York [...]: Routledge.
- Martin, Bernice (1979) The Sacralization of Disorder: Symbolism in Rock Music. In: *Sociological Analysis* 40,2, 1979, pp. 87-124.
- Messenger, Cory (2005) Act naturally: Elvis Presley, the Beatles and ‚rocksploitation‘. In: *Screening the Past*, 18, 2005, URL: [http://www.latrobe.edu.au/www/screeningt-hepast/firstrelease/fr\\_18/CMfr18a.html](http://www.latrobe.edu.au/www/screeningt-hepast/firstrelease/fr_18/CMfr18a.html).
- Mitchell Tony (2008) Prog rock, the rock, the horror film and sonic excess. Dario Argento, Morricone and Goblin. In: Hayward 2008, pp. 88-100.
- Rausa, G. (1985) La musica della paura nel cinema di Argento. In: *Segnocinema: Rivista Cinematografica Bimestrale*, 17, Marzo 1985, pp. 44-45.
- Sanjek, David (1995) The Bloody Heart of Rock‘n‘Roll: Images of Popular Music in Contemporary Speculative Fiction. In: *Journal of Popular Culture* 28,4, Spring 1995, pp. 179-209.
- Scott, Niall (2007) God Hates Us All: Kant, Radical Evil and the Diabolical Monstrous Human in Heavy Metal. In: *Monsters and the monstrous. Myths and metaphors of enduring evil*. Ed. by Niall Scott. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, pp. 201-212 (At the interface. 38.). -- Auch in: *The Role of the Monster: Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Ed. by Scott Niall. Oxford: Interdisciplinary Press 2009, pp. 157-165 (Probing the Boundaries.).
- Smith, Jeff (1998) *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press (Film and Culture.).
- Tompkins, Joseph (2009) What's the Deal with Soundtrack Albums? Metal Music and the Customized Aesthetics of Contemporary Horror. In: *Cinema Journal* 49,1, Fall 2009, pp. 65-81.